
¿Declinación y caída de la novela corta?

Avatares de un género en la narrativa alemana moderna

Declínio e queda da novela?

Vicissitudes de um gênero na narrativa alemã moderna

Miguel Vedda

Doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires. Professor titular de Literatura Alemã na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires; Investigador principal do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas (CONICET).

miguelvedda@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0002-3474-971X>

Recebido em: 25/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumen

En la discusión de las tesis benjaminianas sobre la muerte del narrador, se ha dejado en general de lado la evidencia de que el ensayista alemán no dedicó su atención en sí a la literatura popular (*Volksliteratur*), sino a autores que, en su opinión, reelaboran el arte narrativo tradicional –anónimo y colectivo– (Leskov, Keller, Hebel, Conrad). La consideración atenta de la obra de estos autores muestra que en ellos es ya evidente esa crisis de la narración que Benjamin asocia con la literatura posterior a la Gran Guerra. Una revisión de las propuestas de Benjamin requeriría un estudio de los avatares de la novela corta (*Novelle*), un género al que pertenece la mayoría de los modelos invocados por Benjamin como prototipos de la narración tradicional, y al que Benjamin no concede una atención específica. Nuestra propuesta es examinar la hipótesis (sugerida por Kracauer) acerca de una crisis y transfiguración de la *Novelle*, y ponerla a prueba a partir de un análisis de narraciones alemanas canónicas.

Palabras clave: Narración. Novela. Novela corta. Crisis de la narración.

Abstract

In the discussion of Walter Benjamin's theses on the death of the narrator, it has generally been left aside that the German essayist did not devote his attention to popular literature (Volksliteratur), but to authors (Leskov, Keller, Hebel, Conrad) who, in his opinion, rework traditional narrative art –anonymous and collective–. The careful consideration of the works of these authors could show that, in them, the crisis of the narrative that Benjamin associates with literature after the Great War is already evident. A review of Benjamin's proposals would require a study of the vicissitudes of the short novel (Novelle), a genre to which most of the models invoked by Benjamin as prototypes of traditional narration belong, and to which Benjamin does not grant specific attention. Our proposal is to examine the hypothesis (suggested by Kracauer) about a crisis and transfiguration of the Novelle, and test it from an analysis of canonical German narratives.

Keywords: Narration. Novel. Short novel. Crisis of the narration.

En el transcurso de las últimas décadas, el estudio *El narrador* (1936), de Walter Benjamin, ha perdido su condición de abordaje ensayístico, polémico y, en esa medida, abierto a la discusión, para convertirse en una suerte de escritura sagrada, cuyos enunciados son reproducidos tanto más asiduamente cuanto menos se indaga su validez. Esta actitud de reverencia ciega ayuda a explicar la insólita frecuencia con que, en las monografías de nuestros estudiantes y en los *papers* de sus profesores, reaparecen una y otra vez las mismas citas del ensayo sobre Leskov; una frecuencia solo parangonada por la repetición, *ad infinitum et nauseam*, de ciertos pasajes del artículo sobre *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica* (1936) que cautivan de manera especial a los lectores. En este proceso de banalización ha jugado un papel el propio estilo de escritura benjaminiano, cuya concisión favorece la extracción y el acopio de sentencias. Hace ya más de cuarenta años afirmó Scholem que, en Benjamin, el gesto esotérico era el del “productor de afirmaciones autoritarias, y esto muy ciertamente significa también de frases destinadas, de antemano y por su misma esencia, a ser citadas e interpretadas. Ya lo dijo el propio Benjamin, refiriéndose a Brecht: ‘La aspiración suprema que se adjudica a la escritura es su citabilidad’” (SCHOLEM, 2003, p. 38). Esta peculiaridad estilística tiene un papel preponderante en un ensayo como *El narrador*, que, al decir de Schöttker (2006, p. 561), se define por “la falta de consistencia argumentativa. En lugar de esta, predominan formulaciones aforísticas, como la que se refiere a la muerte como presupuesto de la narración”. Entendemos que estas particularidades acaso habrían podido *propiciar*, pero nunca *determinar* una recepción simplificada del ensayo, y que sería injusto recriminarle al autor la superficialidad de algunas apropiaciones de su obra. Pero también nos parece necesario colocarse más allá de la idolatría y examinar críticamente las tesis formuladas en *El narrador*; esto supone –para recurrir a expresiones típicamente benjaminianas y, quizás, volvernos culpables nosotros mismos de citación impropia– extraer el ensayo del *continuum* histórico y cepillar a contrapelo la superficie pulida de su exposición a fin de advertir algunas de sus insuficiencias y contradicciones.

En primer lugar, corresponde llamar la atención sobre el carácter provisorio, tentativo del artículo que, para el autor, no ofrecía una formulación definitiva sino, a lo sumo, el torso de la *Theorie der epischen Formen* (Teoría de las formas épicas) que, finalmente, no llegó a escribir. Considerarlo en cuanto *Exposé* de una obra más ambiciosa ayuda a dar cuenta de la diversidad de problemas que, en el ensayo, reciben un tratamiento sumario, y que remiten a preocupaciones sin duda afines, pero de ningún modo idénticas del pensador alemán. Así, pueden rastrearse en *El narrador*, en primer lugar, trazos de una atención a las formas narrativas breves que se remonta al contexto de finales de los años veinte; en segunda instancia, huellas de reflexiones sobre la crisis de la novela que tienen su origen más inmediato en los debates generados, a comienzos de la década del treinta, en torno a *Berlin Alexanderplatz* y al estudio de Döblin *Der Bau des epischen Werks* (La construcción de la obra épica); por último, elementos de aquellas consideraciones acerca

de la productividad de una recuperación consciente, *sentimental* –en el sentido schilleriano– de géneros populares como el cuento maravilloso y la saga que aparecen en el ensayo sobre Kafka de 1934. Es asimismo importante –también en el marco de la ocupación con la obra kafkiana– el interés por la tradición jasídica de las narraciones ejemplares, la *haggadah*, en cuanto vehículo ideal de la doctrina (*hallakkah*). La tesis general sobre el desvanecimiento de la capacidad de narrar como efecto de la decadencia de la comunidad (*Gemeinschaft*) tradicional y el paso a la abstracta sociedad industrial no es ningún aporte original de este ensayo, sino, en todo caso, una aplicación de proposiciones recurrentes en la *Kulturkritik* alemana de comienzos del siglo XX para la cual podríamos encontrar antecedentes inmediatos en obras frecuentadas por Benjamin, como *Teoría de la novela* de Lukács o los artículos tempranos de Kracauer. Se destaca en *El narrador* el énfasis sobre la declinación de la experiencia, sobre la desaparición de la sabiduría (*Weisheit*), sobre la expansión de las publicaciones periódicas y la radio y, en general, sobre la decadencia del modo de producción artesanal. Pero estos procesos pueden ser a lo sumo tomados en cuenta como instancias preparatorias –en un sentido amplio que Benjamin no se ocupa de justificar– del momento indicado, al comienzo del artículo, como la hora de defunción más o menos precisa del arte de narrar; a saber: el estallido de la Primera Guerra.

Los soldados que volvieron luego de combatir en esta no tenían ya historias que contar: la guerra de materiales y la guerra mecánica los habrían enmudecido. Este es un elemento cardinal en la argumentación de *El narrador*: la capacidad cotidiana de contar historias es presentada como la fuente de la que han bebido todos los grandes cuentistas; la narración es, para Benjamin, una operación básicamente oral, que en cuanto tal se diferenciaría del carácter originariamente textual de la novela. Con esta tesis se conecta, a la vez, una de las principales deficiencias del ensayo: ninguno de los autores mencionados como modelos para el arte de la narración tradicional –Hebel, Gotthelf, Keller, Stevenson, Leskov– corresponde al modelo ideal de comunicación oral preconizado por Benjamin. Curioso es que este no recurra al patrimonio de la narrativa popular *stricto sensu* –el cuento maravilloso, la saga o la leyenda, por ejemplo–, y que en cambio atribuya ilusoriamente ingenuidad a una literatura que, como cabría inferir de los ejemplos nombrados, presenta los rasgos definitorios de la “desgarrada” Modernidad. Los casos de Hebel y Hauff son ilustrativos: en sus *Kunstmärchen* solo cabría ver una lectura sentimental e irónica del cuento maravilloso popular, nunca la expresión de una voluntad de narrar colectiva y anónima. Esta llamativa confusión se enlaza con otra: el ensayo no establece una distinción entre las formas populares de la narración y la novela corta (*Novelle*), que en esencia remite, como comentaremos luego, al mismo universo individualista que la novela. La argumentación de Benjamin contradice estas posiciones, tal como se extrae, por ejemplo, de la aseveración según la cual la novela “se distingue de todas las demás formas de la literatura prosaica –cuento maravilloso, saga e incluso la propia novela corta– porque

ni procede de la narración oral ni desemboca en ella” (BENJAMIN, 1991, p. 443; las bastardillas son nuestras). El “incluso” (*ja selbst*) es, en la frase recién citada, algo así como la marca de la mala conciencia: un leve indicio de reconocimiento de que la *Novelle* es incongruente con la ingenuidad atribuida a las formas populares. La particularidad de la aproximación benjaminiana a la narración en general y a la obra de Leskov en particular se pone aún más de manifiesto si se la compara, como han sugerido Honold (2000, p. 391) y Schöttker (2006, p. 559), con los análisis que dedicó Boris Eichenbaum a la obra del narrador ruso, en los que se muestra hasta qué punto lo que encontramos en Leskov no es derivación directa de la tradición popular, sino un empeño laborioso y consciente en producir *la ilusión de la narración oral*; un procedimiento designado por los formalistas con la categoría de *skaz*.

Es sugestivo que, al retomar la discusión acerca de la crisis de las formas narrativas, intelectuales próximos a Benjamin hayan eludido la estrategia de identificar la narrativa breve decimonónica con la narración oral tradicional. En su célebre artículo *Posición del narrador en la novela contemporánea* (1954), Adorno se circunscribe al género novelístico, al que concibe, tras las huellas de Hegel y Lukács, como forma específica de la era burguesa. Nacida, con el *Quijote*, de la vivencia de un mundo desencantado, la novela habría sido, durante su período de consolidación, un género al que le era inmanente el realismo, de modo que aún la novela fantástica se veía obligada a producir la sugestión de lo real. Expuesta a la crisis que, desde finales del siglo XIX, afectó a todas las expresiones estéticas, la novela se apartó, según Adorno, del temprano objetivismo para buscar, por vías subjetivas, una aproximación a la esencia de lo real, más allá de las apariencias fetichizadas: “*Si la novela quiere permanecer fiel a su legado realista, y decir cómo son realmente las cosas, debe renunciar a un realismo que, en la medida en que reproduce la fachada, solo le ayuda a esta en sus negocios de engaño*” (ADORNO, 1998, p. 43). Encaminado a realzar la vigencia de la novela, Adorno evade referencias a otras formas narrativas; pero algunas alusiones reticentes al ensayo de su amigo evidencian cierta reluctancia frente al canto de sirenas de la narración tradicional; el mundo desencantado requiere, en una medida cada vez mayor, de un lector consciente y escéptico frente a cualquier ideal de narración ingenua y espontánea que remita a una era anterior a la sociedad administrada. Una crítica implícita a Benjamin encierra la declaración según la cual “[r]epresentaciones como aquella de que uno se sienta y ‘lee un buen libro’ son arcaicas. Esto no se debe meramente a la ‘desconcentración de los lectores’, sino a lo comunicado mismo y a su forma” (ibíd., p. 42). Adorno, que evita cualquier muestra de reverencia frente a la belleza de una forma que estaría encaminándose a su ocaso, destaca expresamente los méritos de las variantes específicamente modernas de la narración. Su ensayo deja sin responder la pregunta por la significación y vigencia de la narrativa breve, que cae fuera de su horizonte de análisis.

De este problema se había ocupado Kracauer en un artículo poco conocido, publicado en 1930 con el título de *Moderne Novellen* ('Novelas cortas modernas') y cuya motivación más inmediata está dada por la aparición de un volumen de narraciones de Leo Perutz. El primer propósito de Kracauer es subrayar la inadecuación entre la forma cerrada de la *Novelle* y los contenidos elegidos por el escritor praguense, que no se adaptan a un esquema que exigiría concentración y coherencia: "La novela corta es una narración de acontecimientos y, por cierto, una narración a la que le ha sido prefijado desembocar en un clímax sorprendente. En cuanto composición cerrada, la novela corta tiene como condición una sociedad cerrada; necesita del horizonte de conceptos, tipos y acciones firmes" (Kracauer, 1990, p. 216). El crítico retoma la tesis del joven Lukács (recuperada también por Benjamin y Adorno) acerca de la homología entre la novela y la sociedad burguesa y la extiende a la novela corta. En la base del artículo, como en la de otros escritos estéticos tempranos de Kracauer –por ejemplo, el "tratado filosófico" *Der Detektiv-Roman* (La novela detectivesca, 1925)– se encuentra la tesis sobre el proceso de secularización, un proceso que despojó a los individuos de todas las certezas absolutas en el plano material y el ideológico. El *desamparo trascendental* (*transzendente Obdachlosigkeit*), señalado por el joven Lukács como vivencia fundamental del hombre moderno, es uno de los motivos que, como un hilo rojo, recorren la obra temprana de Kracauer, y que reaparece en el artículo que comentamos; por ejemplo, cuando se dice que novelas cortas como las de Perutz "no podrían ser quebradizas si la burguesía, de la que proceden, tuviera aún sobre la cabeza un techo resistente a la intemperie. La imposibilidad de cumplir con la ley formal de la novela corta es un signo claro de la conmoción del orden contemporáneo" (ibíd., p. 219s.). Kracauer entiende que no es falta de talento o de honestidad artística lo que impidió al autor austríaco escribir auténticas *Novellen*; es el orden o, mejor aún, el desorden contemporáneo el que ha malogrado sus tentativas. La falla estructural de las novelas cortas de Perutz se encontraría en el desvío de la acción narrativa hacia una dimensión psicológica que es ajena, según Kracauer, al objetivismo de la novela corta:

Aun cuando Perutz, sin duda, siempre cumple con la forma de la novela corta al componer una conexión del acontecer externo, no se mantiene fiel hasta el final a la exterioridad exigida, sino que, en el momento decisivo, se aparta de ella y cae nuevamente en la psicología, en la interioridad. Pero justamente esta no puede ser un cierre tal como lo exige la novela corta (ibíd., p. 217).

El problema que aquí se nos plantea es la pregunta por las instancias positivas para el paradigma de novela corta postulado por Kracauer. Si en *El narrador* encontrábamos objetable que los ejemplos mencionados no se adecuaban al modelo de narración oral propuesto como paradigmático, en *Moderne Novellen* nos parece problemático el hecho de que no se mencionen ejemplos particulares de novelas cortas "logradas". Kracauer no postula un narrador ingenuo, pero a cambio apela a la discutible estrategia de cuestionar las obras de Perutz en nombre de un modelo platónico, especulativo; solo que este modelo

cuenta con la dificultad de ser históricamente inexistente. A contrapelo de Kracauer, pero también, en el fondo, de los planteos de Benjamin, *afirmamos que la narración breve y la novela comparten el hecho de ser géneros que desde su hora de nacimiento presentan los rasgos identificados como propios de su época de decadencia*. Y esto es especialmente válido para la novela corta alemana; desde su génesis, esta se ocupó de tematizar la condición de *desamparo trascendental* del hombre moderno, con todas sus derivaciones: el estado de general anomia, la despersonalización y el anonimato, el sometimiento inerte bajo un funcionamiento social independiente de la voluntad y la acción de los individuos.

La novela corta alemana es un género típicamente burgués; por mucho que se quiera buscar antecedentes en Albrecht von Eybs (1420–1475) o en Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658), su punto de partida está en el Clasicismo alemán; ante todo, en las *Conversaciones de emigrantes alemanes* (1795) de Goethe. Sugestivo es que se trate de una obra orientada a señalar la era inaugurada por la Revolución Francesa como una época marcada por la destrucción de todas las certezas tradicionales y por la disolución de los lazos comunitarios. Goethe alberga la convicción –expresada en múltiples contextos– de que la época actual ya no es la de las personalidades armónicas, sino la de los colectivos; pero también advierte que la tendencia expansionista de la Modernidad y la propagación del espíritu individualista incapacitan a los hombres para coordinarse con vistas a una acción común. Conocido es el diagnóstico enunciado en *La hija natural* (1799–1803), según el cual “Elementos organizados / para la gran vida, no quieren / ya aglutinarse entre sí con la fuerza / del amor en orden siempre a la / renovada unidad. Recíprocamente / se rehúyen y cada cual regresa / al frío aislamiento en sí mismo” (Goethe, 1982, p. 308 [V acto, esc. 8]). El marco narrativo de las *Conversaciones* muestra –a escala reducida– un estado tal de anarquía, y como antídoto frente a él se propone un modelo de educación urbana (*gesellige Bildung*). La máxima enunciada por el anciano en el “Cuento maravilloso” con el que se cierran las *Conversaciones* podría valer como síntesis de la propuesta goetheana: “no ayuda una persona sola, sino aquella que sabe reunirse con muchas otras a la hora justa” (Goethe, 2006, p. 844). Del hecho de que este enunciado aparezca en un cuento maravilloso artístico (*Kunstmärchen*) se infiere hasta qué punto remite a una situación utópica contrapuesta con la real; algo semejante puede decirse del final armónico, conciliatorio pero asimismo quimérico de la tardía *Novelle* (1827). En la descripción que hace Goethe sobre su propia época se destacan ante todo imágenes que remiten a la desintegración; con razón destacó Borchmeyer (1979, p. 5) que “la destruida unidad, la solidaridad humana desgarrada ha sido para Goethe una dolorosa experiencia fundamental de la Revolución Francesa”. También es capital en el escritor la percepción del mundo moderno como un proceso cuya dinámica se ha autonomizado de la voluntad de los hombres, que aparecen relegados a la condición de espectadores; la confesión del aprendiz de brujo al final de la conocida balada –‘De los espíritus que conjuré / no sé ahora cómo deshacerme’ (GOETHE, FA I, p. 686, vv. 91s.)– se concierta muy bien con el

comentario que Mefistófeles dirige a los espectadores inmediatamente antes del inicio de la “Noche de Walpurgis Clásica”: “Al fin de cuentas, dependemos / de las criaturas que hemos hecho” (GOETHE, FA VII/1, p. 284, vv. 7003s.); sobre esto volveremos al final.

La narrativa breve de Goethe está atravesada por estos dilemas. Pero esto podría extenderse a la novela corta alemana decimonónica en general; no es una peculiaridad del período clásico y el romántico, sino un rasgo que se advierte también en las obras más representativas del género durante la era de la Restauración (1815–48) y la época de la fundación del Imperio (1848–90). Recurrente es la contraposición entre el presente narrativo –entendido como época de decadencia– y una época idealizada previa al desgarramiento. De esta descripción se desprende a menudo una duda respecto de la persistencia del arte de contar historias, derivada de la desaparición de la cultura tradicional. Un ejemplo extremo de esto encontramos en una de las novelas cortas más célebres en la literatura alemana: *La historia del bravo Kasperl y de la hermosa Annerl* (1817), de Clemens Brentano, cuyo narrador pone en duda, no ya simplemente su propia capacidad como escritor, sino el derecho a la existencia de una literatura culta y profesionalizada. Avergonzado frente a su propia condición de poeta profesional (*Dichter von Profession*) y crítico ante el modelo francés del *homme de lettres*, el narrador apela a un símil orgánico para cuestionar toda literatura convertida en un fin en sí mismo en cuanto síntoma de decadencia:

Es muy fácil decirle: Señor, cada hombre tiene en su cuerpo, fuera del cerebro, del corazón, del estómago, del bazo y del hígado, etc., también una poesía; pero quien sobrealimenta y ceba uno de esos órganos, y luego lo desarrolla para que supere a los demás e incluso lo convierte en fuente de sus entradas, este tipo tiene que avergonzarse frente al resto de su organismo. Quien vive de la poesía, ha perdido el equilibrio, y un hígado de ganso demasiado grande, por bueno que sea su sabor, hace presumir siempre la existencia de un ganso enfermo (BRENTANO, 1992, p. 38).

Del sentimental escepticismo de un narrador que solo atina a presentarse a sí mismo como *escribiente* (*Schreiber*) se diferencia el personaje de la anciana, que desconoce el arte de escribir y leer, pero a cambio posee un talento narrativo espontáneo y libre de dudas. Wolfgang Frühwald (1983, p. 76) señaló que la anciana funciona como encarnación de la *Volkspoesie*: “En las representaciones de la ancestral campesina están aún integrados todos los campos vitales; la poesía tampoco aparece artísticamente problematizada, sino que es una de aquellas facultades fundamentales de la existencia humana que determinan la vida”; y Gerhard Kluge (1988, p. 327) propuso simplemente comparar la relación entre la anciana y el narrador en primera persona con la trazada por Schiller entre la poesía ingenua y la sentimental. Dicho en otros términos: frente a la seguridad inmovible que la anciana posee en el plano estético y el moral, el “poeta profesional” pertenece a la era del desamparo trascendental, al mundo *abandonado por la mano de Dios* (LUKÁCS, 1987).

La inclusión de elementos procedentes del cuento maravilloso en la novela corta suele tener un carácter elegíaco o utópico: contrapone al “mal” presente una ingenuidad perdida o una deseada. Ante todo porque el héroe del cuento maravilloso carece de la inseguridad propia del mundo en curso de secularización, en el cual se gesta la novela corta. Constitutiva de esta es la ausencia de la *comunidad* y del *héroe activo*, dos componentes capitales del cuento maravilloso popular (*Volksmärchen*); Max Lüthi escribió que el héroe de este último género “viaja y actúa; no se encuentra inmóvil entregado a la sorpresa, la contemplación o la cavilación” (LÜTHI, 1962, 34); con este carácter aporreado se encuentra ligada su carencia de psicología: el cuento maravilloso popular no describe “sentimientos y estados de ánimo, conflictos internos y procesos de pensamiento, sino que se empeña en traducirlo todo a acción” (ibíd., p. 93). Si el héroe de este género sale a recorrer el ancho mundo con la seguridad de arribar a la meta anhelada, los protagonistas de la novela corta son seres que buscan; como de la novela, también son elementos definitorios de la novela corta la *realidad contingente* y el *héroe problemático*. Una confirmación de estas propuestas podría encontrarse en otra de las novelas cortas canónicas de la literatura alemana, el *Kunstmärchen* sobre *El rubio Eckbert* (1797). Se recordará que el marco narrativo de esta obra presenta a personajes prosaicos, cuyo modo de vida está signado por un individualismo típicamente burgués, ajeno a cualquier ideal de comunidad; al comienzo de la narración se dice que Eckbert vivía encerrado en su pequeño castillo y fuera de todo contacto con sus vecinos, y que a “su mujer le gustaba la soledad tanto como a él” (TIECK, 1992, p. 439); había en Eckbert un anhelo por establecer una amistad; se ahí que, cuando estaba solo “se notaba en él cierto ensimismamiento, una suave y velada melancolía” (ibíd.). Anticipando a los personajes kafkianos, Eckbert experimenta a la vez el afán de soledad y la nostalgia por una vida social satisfactoria; de ahí la ambivalencia entre el empeño en resguardar sus secretos y el impulso de encontrar un amigo al cual comunicarlos:

Hay momentos en que al ser humano le cuesta ocultarle a un amigo un secreto que ha estado guardando celosamente hasta entonces; el alma siente en tales momentos un impulso irresistible de comunicarse, de abrir su intimidad al amigo para que este lo sea cada vez más. Es la hora en que las almas delicadas se dan a conocer mutuamente, y a veces sucede también que uno se asusta de las confidencias de otro (ibíd.).

Los lectores de la obra saben cuán frustrado se ve el deseo del protagonista de establecer un contacto humano efectivo. En todo caso, la narración ofrece un contrapunto con este marco prosaico a través del relato de Bertha, la mujer del protagonista, cuyo relato – justamente el *secreto* que temía compartir Eckbert– se encuentra atravesado por motivos procedentes del cuento maravilloso. Podría pensarse que a través de esto el presente desencantado recibe una compensación positiva; sin embargo, es llamativo el modo en que esta novela corta situada al comienzo de la evolución alemana del género (la obra es

posterior tan solo en dos años a las *Conversaciones*) construye un escenario maravilloso desprovisto de confortadora ingenuidad. De manera apropiada describió Brittnacher la verdadera inversión del *Volksmärchen* que posee la historia de Bertha:

Al héroe del cuento maravilloso, su destino lo conduce directamente a su meta, atravesando toda clase de confusiones y riesgos: él no conoce los terrores de la desorientación, ya que el entero mundo del cuento maravilloso ha sido cortado a su medida. A través del mundo de Bertha, en cambio, no hay ningún camino que guíe, ni siquiera hacia fuera de ese mundo. A diferencia de un personaje ingenuo, no psicológico del cuento maravilloso, que no siente su aislamiento como tal, Bertha experimenta la carencia social como una falla existencial (BRITTNACHER, 1990, p. 31).

Algo semejante puede decirse de Eckbert, que, en su mediocridad, “es más bien el representante de la nueva era. Escepticismo y duda desplazaron la confianza en la fuerza y la bendición de lo arcaico” (ibíd., p. 39). Por otra parte, “al solitario Eckbert de la Modernidad le falta la comunidad del héroe arcaico” (ibíd.) de la saga; y el aislamiento y la pasividad hacen de él la encarnación por excelencia del héroe problemático: un modelo usualmente asociado con la forma novelística.

La exclamación última del personaje antes de morir, *en qué espantosa soledad he pasado entonces mi vida* (TIECK, 1992, p. 450), vale como síntesis de la condición general de los personajes de la novela corta alemana desde sus comienzos; es la crisis vital que experimentan los caracteres de Kleist y Schiller, de Hoffmann y Arnim, de Keller y Fontane, de Storm y Raabe. Es, a comienzos del siglo XX, la vivencia típica de los Tonio Kröger y los Gustav Aschenbach. La centralidad de esta atmósfera de universal relativismo es tal que ella domina incluso en aquellas obras centrales del género en las que el escepticismo se ve mitigado por una esperanza utópica inducida por la aparición de motivos propios del cuento maravilloso, la leyenda o el *romance*. Un ejemplo típico podría ser *La araña negra* (1842), cuyo final optimista no oculta la amenaza de un mal contenido, pero no eliminado; un mal que precisamente consiste en la propagación del espíritu individualista, que socava los principios comunitarios. Llamativo es que la situación creada por la proliferación de las arañas y la muerte del sacerdote –representante y garante del *ordo* patriarcal– en la segunda historia consista en un estado de desconcierto general, identificable con las *crisis miméticas* analizadas por René Girard: en la comunidad de la narración todos desconfían de todos; correlativamente, la araña está en todas partes y en ninguna, y al parecer prescinde de distinciones sociales: “No perdonaba ni al niño en la cuna ni al anciano en su lecho de muerte y nunca antes la muerte había sido un suplicio tan terrible” (GOTTHELF, 1977, p. 74); pero más terrible que la muerte era “el miedo pánico que les causaba esa araña que reinaba por todas partes y que no se detenía en ninguna” (ibíd.).¹ No disponemos

¹ La crisis mimética parece hacer abstracción de las diferencias sociales; y a tal punto es sentida como terrible la amenaza de un mal que desdibuja las distinciones que, en lo que sigue, se narren los ataques de la araña contra sujetos

del espacio necesario para mostrar hasta qué punto el temor ante las crisis miméticas en cuanto *crisis de indiferenciación* es uno de los tópicos recurrentes de la *Novelle* alemana; baste con remitir, como caso paralelo, a *El haya de los judíos* (1842). En esta narración se caracteriza a la antigua comunidad de B. como un pueblo en que no se habían desarrollado aún el comercio y la industria, donde todos se conocían y en el que se advertía una conformación tan cerrada que cualquier individuo que se alejase unas cuantas millas correría el riesgo de convertirse en un nuevo Ulises. La aparición de una banda de delincuentes, los *delantales azules* (*Blaukittel*), introduce en el pueblo un estado de indiferenciación comparable con aquel que, en la obra de Gotthelf, generaban las arañas:

Contra lo que era usual en tiempos anteriores, cuando aún se podía señalar con el dedo al animal más fuerte del rebaño, no fue posible sorprender a un solo individuo a pesar de la intensa vigilancia ejercida. La denominación “delantales azules” les vino de su indumentaria común, que utilizaban para dificultar el reconocimiento cuando un guarda veía a un rezagado desaparecer en la espesura (DROSTE-HÜLSHOFF, 1992, p. 242).

Hay en esta cita varios detalles significativos; el primero es el factor indiferenciador impuesto por el empleo del uniforme (*die ganz gleichförmige Tracht*); el segundo, el estado de universal desconfianza impuesto por el *modus operandi* de la banda; el tercero, el hecho de que esta incapacidad para distinguir a un individuo dentro del rebaño (y la metáfora es de por sí sugestiva) se contraponga al estado usual de las cosas (*Ganz gegen den gewöhnlichen Stand der Dinge*). Importante es que estos problemas aparezcan configurados en una obra en la que resulta difícil identificar los lugares positivos, cuyo narrador es en extremo reticente y en la cual no existe un auténtico diálogo entre los personajes –tal como se ha señalado, buena parte de las conversaciones consisten en interrogatorios ostensibles o encubiertos–.² Podríamos multiplicar fácilmente los ejemplos; lo importante es reafirmar que, dondequiera que se indague, la novela corta alemana es la expresión del desconcierto frente a una Modernidad desprovista de un *ethos* vinculante y en perpetua inestabilidad. No podemos suscribir la tesis de Winfried Freund según la cual la novela corta posee una actualidad mayor que la novela, en la medida en que es su tarea elaborar el fracaso frente a aquello que sucede de manera constante e incontrolable. Pero habría que conceder crédito a su afirmación de que la novela corta

especialmente culpables e impíos, creando la sensación de que tal vez la intervención del monstruo se relaciona con alguna clase de justicia frente a la hybris de los impíos.

2 Así, Benno von Wiese señala, a propósito de la conversación entre el inspector forestal y Friedrich: “También aquí se torna dramática la situación en el diálogo; también aquí encontramos un diálogo indirecto, conscientemente insincero, un juego de preguntas y respuestas, que posee un carácter similar al de un interrogatorio y cuyo clímax es una mentira que pone en riesgo la vida del guarda forestal. Las conversaciones no son, en Droste, puentes entre un ser humano y otro, sino que casi siempre –al menos, en *El haya de los judíos*– aparecen en medio de una atmósfera de infortunio” (VON WIESE, 1956, p. 166).

es espejo de la conciencia moderna de encontrarse sometido a procesos incontenibles, en gran medida incontrolables y de estar expuesto a ellos. Ella desplaza al hombre desde el papel de agente al de víctima; no muestra un obrar dirigido hacia fuera o hacia su propia interioridad en el hombre descentrado, sino la *passio humana* y la presión aniquiladora de procesos experimentados en forma anónima. En tiempos de creciente anonimato, de desplazamiento del hombre desde el centro de la acción, del dominio de los productos, y en fases históricas de catástrofes amenazantes, la novela corta posee su lugar en cuanto ficción literaria de un fracaso potencial o efectivo (FREUND, 1998, p. 62).

Si sustraemos a esta cita el tono desesperación apocalíptica, podemos ver en ella una perspectiva más acertada de las que encontramos en críticos tan sobresalientes como Benjamin o Kracauer. La identificación de la *Novelle* con un narrador oral –tradicional, ingenuo–, o con un *Idealtypus* genérico marcado por la construcción de una acción objetiva y cerrada no permite dar cuenta ni de la especificidad de las obras más importantes del género, ni de su permanencia en el tiempo. Por otra parte, la fantasía neoclásica (curiosamente sostenida por Kracauer) de la forma cerrada cuenta con la dificultad, a menudo achacada a ciertas clasificaciones de Todorov, de no resultar apropiada más que para un número muy reducido de obras y, por otra parte, de no amoldarse a obras fundamentales del género. Theodor Storm pudo haber denominado a la *Novelle* la hermana del drama y la forma más rigurosa de la prosa literaria; pero esta definición no tiene mayor validez general para las narraciones tempranas de Boccaccio, Marguerite de Navarre y Cervantes que para las de la literatura en lengua alemana de los siglos XVIII y XIX, incluyendo al propio Storm. La tesis sobre la muerte de la novela corta, por otro lado, resulta difícil de admitir en un rincón del mundo en el que, durante el siglo XX, han prosperado cuentistas que, como Borges y Bioy Casares, como Cortázar y Felisberto Hernández, compusieron obras más próximas a la forma de la *Novelle* que a modelos presuntamente más actuales, como el de la *Kurzgeschichte*. Me temo que es este otro argumento para sostener la vigencia del género.

Referencias

ADORNO, Theodor W. Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Ed. de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. 20 vols. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, vol. 11, p. 41–48.

BENJAMIN, Walter. *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. 7 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991, vol. II, p. 448–465.

BORCHMEYER, Dieter. Weimarer Klassik und Französische Revolution. Goethes und Schillers Freundschaft. Dichtung, Ästhetik, Kulturtheorie. In: ŽMEGAČ, Viktor (ed.). *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Vol. 1/2. Königstein: Athenäum, 1979, p. 1–56.

BRENTANO, Clemens. Historia del bravo Kasperl y de la hermosa Annerl. Trad. de Manuel Olasagasti Gaztelumendi. In: VV.AA. *Cuentos románticos alemanes*. Selección y prólogo de Hugo von Hofmannsthal. Madrid: Siruela, 1992, p. 451–472.

BRITTNACHER, H. R. *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1994.

DROSTE-HÜLSHOFF, Annette Freiin von. El haya del judío. Un cuadro de costumbres de la Westfalia montañosa. Trad. de Manuel Olasagasti Gaztelumendi. In: VV.AA. *Cuentos románticos alemanes*. Selección de H. von Hofmannsthal. Madrid: Siruela, 1992, p. 231–264.

FREUND, Winfried. *Novelle*. Stuttgart: Reclam, 1988.

FRÜHWALD, Wolfgang. Achim von Arnim und Clemens Brentano. In: POLHEIM, Karl Konrad (ed.). *Handbuch der deutschen Erzählung*. Düsseldorf: Bagel, 1981, p. 145–158.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *La hija natural*. En: _____. *Escritos políticos*. Ed. preparada por Dalmacio Negro Pavón. Madrid: Editora Nacional, 1982, p. 197–312.

_____. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe [= FA]. Ed. por Friedmar Apel *et al.* 40 vols. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker, 1985ss.

_____. *Narrativa*. Trad. de M. Siguan y E. Aznar, M. Salmerón y E. Cortés. Introd., ed. y notas de M. Siguán. Madrid, etc.: Biblioteca de Literatura Universal, 2006.

GOTTHELF, Jeremias. La araña negra. In: VV.AA. *Cuentos alemanes del siglo XIX*. Selección, prólogo y versión castellana de Ilse M. de Bruger. Buenos Aires: Corregidor, 1977.

HONOLD, Alexander. Erzählen. In: OPITZ, Michael / WIZISLA, Erdmut (eds.), *Benjamins Begriffe*. 2 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2000, vol. I, p. 363–398.

KLUGE, Gerhard. Brentano: *Geschichte vom braven Kasperl und von schönen Annerl*. In: VV.AA. *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*. 2 vols. Stuttgart: Reclam, 1988, p. 309–337.

KRACAUER, Siegfried. Moderne Novellen. In: _____. *Schriften 5*. Ed. de Karsten Witte. Ed. de Inka Mülder-Bach. 3 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1990, vol. 2, p. 216–220.

LUKÁCS, György. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt, etc.: Luchterhand, 1987.

LÜTHI, Max. *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. 4ª ed. revisada. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1973.

SCHÖTTKER, Detlev. Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: LINDNER, Burkhardt (ed.), *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2006, p. 557–566.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin y su ángel. Catorce ensayos y artículos*. Ed. por Rolf Tiedemann. Trad. de Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati. Buenos Aires: FCE, 2003.

TIECK, Ludwig. El rubio Eckbert. In: VV.AA. *Cuentos románticos alemanes*. Selección y prólogo de Hugo von Hofmannsthal. Trad. de Manuel Olasagasti Gaztelumendi. Madrid: Siruela, 1992, p. 439–450.

WIESE, Benno von. Annette von Droste-Hülshoff: *Die Judenbuche*. In: _____. *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*. Düsseldorf: August Bagel, 1956, vol. 1, p. 154–175.